

デュシャン《泉》の芸術哲学的考察 ダントーに 沿いつつダントーを超えて

著者	庄子 幸子
雑誌名	文化
巻	81
号	3,4
ページ	70-83
発行年	2018-03-26
URL	http://hdl.handle.net/10097/00122521

文化 第81巻 第3・4号 一秋・冬一 別刷
平成30年3月26日発行

デュシャン《泉》の芸術哲学的考察
—ダントーに沿いつつダントーを超えて—

庄子幸子

デュシャン《泉》の芸術哲学的考察

—ダントーに沿いつつダントーを超えて—

庄子幸子

はじめに

本稿の主題はマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968 年）の《泉》である（作品年代はいつと言い難い。第1節を参照）。《泉》はコンセプチュアル・アートの、また「レディメイド」の画期的な作品として知られ、多くの芸術家に影響や刺激を与えてきた。また、当惑、嫌悪、冷笑の対象にもなってきた。

本稿の課題は、《泉》を、主としてその作品の意味（meaning）に即して、哲学的に考察することである。その際、芸術哲学的枠組みに関しても、《泉》の解釈に関しても、基本的にはアメリカの分析哲学者ダントー（Arthur C. Danto, 1924-2013 年）のそれに従う。

ただし本稿では、《泉》に関し、ダントーが立ち入らなかった点にも踏み込む。それは、その作品を成すオブジェ（つまりはその便器）の白さ、光沢、形態といった質感がその作品において果たす役割という点である。

以下で、まず《泉》をめぐる基本的事実を紹介し（第1節）、次に、大筋としてはダントーの理論に沿いながら、その作品の二つの意味を特定する（第2節）。最後に《泉》のその意味の具現に際し、そのオブジェの質感が何らかの機能を果たすかどうかという、ダントーは問わなかった問題を考察する（第3節）。

1 《泉》をめぐる基本的事実

デュシャンはリチャード・マット（Richard Mutt）という偽名の下、1917年4月の第1回ニューヨーク・アンデパンダン展に展示すべく、《泉》と題する作品を送付した。この作品は、市販の陶製男性用小便器に「R. Mutt 1917」と

署名した「だけ」のものである。この署名の文字を上下逆さまとか横倒しでなく普通の向きで読むには、このオブジェを次のように置かなければならない。それが便器としてトイレに取り付けられるとしたら、壁に接するはずの面を、下に向ける。また、上に向いて水道管と接続するはずの丸い口を、正面に向ける。「R. Mutt 1917」という署名によってデュシャンは、展示される際にこのオブジェが置かれ、見られる向きを指定したと言える¹。

ニューヨーク・アンデパンダン展はパリのアンデパンダン展（1884年-）に倣って始まった前衛芸術の展覧会で、無審査・賞なしを原則とし、入会金1ドルと年会費5ドルさえ払えば誰でも出品する資格を有するとされる²。しかし、アンデパンダン展の委員会は《泉》を展示しない決定を下した³。

デュシャン自身、委員の一人だった。彼およびウォルター・アレンズバーグ（デュシャン作品のコレクターとして名を残す）はこの決定を不服として委員を辞任した⁴。

翌5月、デュシャンと彼の仲間たちは『ザ・ブラインド・マン』第2号を発行したが、ここには、《泉》の展示拒否に抗議する「リチャード・マット事件」⁵という半ページほどのテキストが掲載されており、匿名の筆者はデュシャン本人と推測されている。このテキストで、ニューヨーク・アンデパンダン展の幾人かの委員が《泉》の展示を拒否する際に挙げた二つの理由が報告されている。第一に、それは不道徳的で俗悪である。第二に、それは剽窃であり、鉛管工事の備品にすぎない、という理由である。

「リチャード・マット事件」の著者は、展示拒否の第一の理由に対しては

¹ Schwarz, p. 648.

² Forward to the Catalogue of the First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists, N. Y., pp. 7-8.

³ トムキンズ、木下訳、183-193頁、及び、Wood, pp. 29-31を参照。

⁴ この一連の出来事について、デュシャンは1917年4月11日付けの妹宛の手紙で次のように述べる。「ぼくの女友達のひとりが男性の偽名、リチャード・マットで陶器製の男性用便器を彫刻として送った。まったくもって下品ではなかった。拒否するいかなる理由もない。委員会はこれを展示することを拒否した。ぼくは辞表をだした。それは物議をかもして、ニューヨークでは有意義なものとなるね（強調は引用者。デュシャン、北山訳、2009年、52頁）」。

⁵ Duchamp (unsigned), p. 5.

「マット氏の《泉》は不道德的ではない。そんなことはばかげている。浴槽が不道德でないのと同じことだ。それは鉛管部品のショーウィンドーで毎日見る備品である」と反論する。

第二の理由に対する反論は次の通り。

マット氏が自身の手で《泉》を作ったかどうかは、重要ではない。彼はそれを選んだのだ。彼は、通常の日用品を取り上げ、その有用な意味が消え去るように、新しいタイトルと新しい観点の下へそれを置いたのである。彼は、あの物体に対する新しい考えを作り出したのだ。鉛管部品については、ばかげた話だ。アメリカがもたらした唯一の芸術作品は、鉛管部品と橋だけだ。

もとは既製品であったものが、新たな観点の下に置かれることで芸術作品に変容するという論点、そして、芸術家による既成品の選択のうちに創造性があるという論点は重要であり、次節以降でも論じる。だが今は1917年のニューヨークに話を戻す。

展覧会の間《泉》は行方不明になっていたが、閉会後にデュシャンは、間仕切りの後ろに置かれていたのを見つけ、自分の作品を取り戻した⁶。それと前後関係は不明だが、アレンズバーグが《泉》を言い値で買い取ったものの紛失してしまう⁷。今日、《泉》として美術館に展示されているものは、1950年代、60年代に、デュシャンが《泉》として展示することを承認した類似のオブジェ（いわゆるレプリカ）に他ならない⁸。

2 《泉》の意味

《泉》はいかなる意味を持つか。言い換えれば、われわれはこの作品をどう解釈すべきか。（その作品には意味など無い、とか、解釈など必要無い、という立場もあり得よう。だがダントーとともに私は、《泉》には意味があり、この作品を意義深く体験するにはその意味を正しく解釈することが必要だという

⁶ デュシャン、岩佐・小林訳、108頁

⁷ 同書、107-109頁

⁸ Taylor, p. 212.

立場を取る。)

《泉》には主に二つの意味があると私は考える。これらの意味をこの作品に帰するとき、私は、作品がこれらの意味を持つよう作者デュシャンが意図したものと、差し当たり想定している。ただしデュシャンの意図は、彼が「制作」の時点で「これはかくかくの意味を持つのだ」と思っていたという心理学的事実のみに関わるわけではない。芸術家本人がはっきり意識していなかったり、言語化できていなかったりした意図を第三者が察知したり、言語化したりすることはあり得よう。もちろん、原則として解釈者は、芸術家自身が作品について語った言葉に耳を傾ける必要があろう。だが作者の発言だからといって、何が作品の意味かに関する決定的な権威を認めてよいとは限らない。もっともデュシャンは自らの考えを（独自のスタイルのもとで）明晰に表現する術を心得た芸術家であると思われ、彼の発言は本論考の重要な導きとなろう⁹。

デュシャンは、《泉》にどんな意図をこめたのかについて、はっきりしたことは何も語っていない。関連するとみなし得るほとんど唯一の発言は、1966年のインタビューのうちにある。「あなたはスキャンダルを求めているわけですから、満足なさったでしょう」という質問に対し、デュシャンは「実際、うまくいきました。その意味ではね」と答えている¹⁰。スキャンダルを引き起こすことは、《泉》を制作しこれを展示しようとしたことの意図の少なくとも一部を成すと受け取ってよいように思う。

だがデュシャンは《泉》によって、厳密にいつてどんなスキャンダルを起こすことを意図したのか。この問いを問うことは結局、《泉》の意味とは何かを問うことに帰着しよう。

2-1 《泉》の意味（一）—ダントーに沿いながら

《泉》に帰し得ると私が考える二つの意味のうち、第一のものはダントーによって指摘されたものだ¹¹。すなわち、ある通常の伝統的な見方からすればお

⁹ 特に現代芸術において、鑑賞者の役割を重視する見方があるが（デュシャン、岩佐・小林訳、93-94頁）、これは、作品の意味は作者が意図したものであるという私の想定と矛盾しない。鑑賞者が重要な役割を果たすよう、作者が意図しているのである。

¹⁰ デュシャン、岩佐・小林訳、109頁

よそ芸術作品らしからぬものが、この通り、芸術作品になりおおせてしまった、という事実を見る者に突き付けることによって、「芸術作品を芸術作品にしているものは何か」についての反省に誘うことである、と。

この素描的な言い方は次の三つの点で説明を要する。(ア)「ある通常の伝統的な見方」とは何か。(イ)《泉》はどんな意味でおよそ芸術作品らしからぬものなのか。(ウ)《泉》はこれを見る者を、「芸術作品を芸術作品にしているものは何か」についてのいかなる反省に誘うのか。

(ア)「通常の伝統的な芸術観」とは次のような見方である。第一に、芸術は高級な文化的営みであり、本来芸術作品が属するのは、美術館やサロンのような、文化的に輝かしい場所である。第二に、芸術作品は、芸術家が才能と労力を費やして自己表現のために制作したものである。第三に、特に絵画や彫刻に関して言えば、それらは何より、目に心地よい——デュシャンが「網膜的(rétinien)」と呼ぶ¹²——効果を目指すものである、という見方である。(ダントーは必ずしも、《泉》の標的である「伝統的な芸術観」をこのように規定していない。以上の三項目は私による分節化である。)

このような芸術観によれば、(イ)なぜ《泉》がおよそ芸術作品らしからぬものなのかは明らかだろう。第一に、その作品はある意味で、要するに便器である。便器の本来の用途は排泄、置かれる場所はトイレだ。そのような下品・卑俗な代物は、高級な文化的営みである芸術とはおよそ無縁だと通常みなされる。第二の理由は、《泉》が既成品を提示したもの(つまり「レディメイド」)

¹¹ Danto, 1981, pp. 93-95, 1986, pp. 13-15, 2013, pp. 23-28, p. 144. なお、このような意味を有する芸術作品としてダントーが最初に論じた(1964)のはアンディ・ウォーホルの「ブリロの箱(1964年)」である。だがダントーは、その作品を最初に選んだのは例のわかりやすさのためであり、より適切にはデュシャンに遡るべきである、と述べる(1981, p. vi, 1992, p. 7, p. 95)。

¹² 1955年にN B C放送が撮影したジェームズ・J・スウィニーとの対談において、デュシャンは次のように述べる。「私は、絵画は表現手段であって目的ではないと思います。色彩も同じです。それは表現手段の一つであって、絵画の目的ではありません。言い換えれば、絵画はもっぱら視覚的あるいは網膜的であるべきではないんです。絵画は灰色の物質、われわれの理解衝動にもかかわるべきなんです(強調は引用者。デュシャン、北山訳、1995年、278頁)」。また、デュシャン、岩佐・小林訳、73頁、82頁も参照。

にすぎない、ということだ。便器のように大量生産、大量消費される日用品をデザインしたり、その生産工程に携わったりするために、芸術家の才能や努力が必要だとは通常みなされない。便器を《泉》と題して呈示したデュシャンにしたところで、彼がしたのは便器に署名したことだけであり、その作業に特別の才能や労力が要されるとはやはり思えない、というわけだ。

《泉》がおよそ芸術作品らしからぬ第三の理由は、美術作品が持つべきだと通常みなされる、人の目を楽しませるような性質を、その作品が、つまりはその便器が持たないからだ。実はこの点については異論がある。《泉》が、つまりはその便器が、その白さや光沢のゆえに、芸術作品に典型的なやりかたでわれわれの目を楽しませる、とみなす人もいる¹³。例えば、《泉》を聖母マリアやブッダの像のように美しいと賛美する人だ¹⁴。その場合、《泉》は次のことを暴露するものであったということになるかもしれない。すなわち、芸術家が苦心して求める色や形態の美は、実は大量生産品の便器のうちにも存しているものであり、ただわれわれがそれに気付かないだけだ、ということ。われわれは《泉》についてのこのような見方を誤解とみなす。そのような見方は、美術作品の「網膜的」効果を重視する慣習に対してデュシャンが批判的であったという、先に触れた事実と不調和を来すように思われるからだ。この点にはまた戻ってくることになる。

《泉》は、芸術作品らしからぬ以上の事情にも関わらず、芸術作品になりおおせた。

¹³ 1917年のニューヨーク・アンデパンダン展の直前に行われた委員会の討論で、《泉》の展示に賛成するアレンズバーグは「『《泉》は』愛らしい形を見せているし、その機能的目的から解放されている。従って[この応募者は]明らかに美的に貢献している(引用文中の〔 〕内は引用者による補足。Wood, p. 29)」と主張した。

¹⁴ 最初にこの見方を発表したのはルイズ・ノートンである(Norton, pp. 5-6)。だがこの記事は「リチャード・マット事件」の直下に掲載されており、デュシャンの創作かもしれない。またディッキーも《泉》の「輝く白い表面、周りのものを反射したときに明らかになる深み、その心地よい楕円の形」が鑑賞の対象となると語る(Dickie, p. 42)。(ただしディッキーは、そのような鑑賞できる性質こそが芸術を芸術たらしめるとは考えない。芸術作品でなくても、鑑賞できる性質を持つからだ。ディッキーによれば、芸術とそうでないものを区別するのはむしろ、アートワールドのような、芸術に関する制度である(pp. 40-42)。)

確かに、《泉》を芸術と認めない人もいるだろう（ニューヨーク・アンデパンダン展の委員たちのように）。だが私の取る立場は、われわれは《泉》を前にして、芸術の新種の形態を看て取った、というものだ。

次に、(ウ)《泉》がこれを見る者に促す、「何が芸術作品を芸術作品にするのか」についての反省とは、次のものだ。すなわち、先の(ア)の第二、第三の点として言われたことだが、伝統的には、彫刻や絵画など、視覚芸術の作品を芸術作品にしているものは、作品の美しい色や形だ（この美しい色や形は、芸術家の才能や労力の成果である）と考えられてきた¹⁵ものの、そのような考えはもはや成り立たない。というのは、《泉》と、《泉》に使われたのと同じ規格のもう一つの便器とを較べてみよう（これはダントーが徹底的にこだわった思考実験である）。一方は芸術作品だが、他方は芸術作品ではない。だが両者のこの違いは何によるのか。かりに、芸術作品を芸術作品たらしめるものが、作品の美しい色や形であるのだとしてみよう。その場合には、《泉》が芸術作品で、他方のたんなる便器が芸術作品でないのは、前者が美しい色や形を持ち、後者はそれを欠いているからでなければならない。しかし実際には、《泉》にはあり、たんなる便器には欠けているような美しい色や形など存在しない。物体の色や形に関しては、両者はほぼ同じなのだから¹⁶。（確かに、《泉》と、同じ規格の便器との間には、目で認められる違いがある。《泉》には「R. Mutt 1917」と記されているという違いである。だが、このサインの芸術的な美しさが《泉》を芸術作品としているわけではない。それは能書家の達筆ではなく平凡なサインに過ぎないのだから。）

つまり《泉》は、「芸術作品を芸術作品にしているものは、作品の美しい色

¹⁵ Danto, 2009, p. 52. なお、伝統的な芸術観に立っても、ある作品の芸術性を、直接色や形の美しさのうちに見るのではなく、表現された感情や理念のうちに見ることはある。例えばある道化師を描いた絵画について、「これは道化の人生の悲喜劇性を表現しており、このことがこの作品を芸術にしている」と言うように。だがその場合でも、道化の喜悲劇性は色や形の組み合わせの妙において表現されていると捉えられていよう。

¹⁶ ダントーがこの点を論じた箇所は多いが、例えば次の箇所を参照。「もし《泉》を芸術作品にしているものが便器と共有している性質だけだとしたら、《泉》を芸術作品にしているものと、便器を芸術作品にしないものとの問題が発生するだろう（Danto, 1981, p. 94）」。

や形である」といった伝統的な芸術観の破産を宣告しており、この作品を見る者に、「何が芸術作品を芸術作品にしているのかについて考えよ」と問いかけているのである。ただし、ダントーおよび私が理解するこの芸術哲学的メッセージは、美しい色や形のゆえに芸術作品たりえているものの存在を否定するものではない。むしろ、何かが芸術作品であるために美しい色や形を持つ必要はなく、芸術の必要十分条件を探ろうとするなら、それ以外の所に目を向けなければならない、というメッセージなのだ¹⁷。

2-2 《泉》の意味（二）

何が芸術作品を芸術作品にしているのかについての反省を促すという点に加えて、《泉》にはまた、次のような芸術哲学的意味があると考えられる。すなわち、伝統的には、芸術作品にはオリジナルとレプリカの区別があり、原作品は複製よりも価値が高いとみなされているが、《泉》のようなレディメイドは、オリジナルとレプリカの区別が曖昧であることによってそのような伝統的な見方を攪乱するのだ¹⁸。

ただし私は、《泉》の意味が上の二つに尽きると言うつもりはない。例えば、マイケル・R・テイラーによれば、デュシャンが《泉》をニューヨーク・アンデパンダン展に出品しようとしたのは、「審査なし、賞金なし」という委員会の原則がどこまで本気で言われているのかを試すため、いやむしろ、そのような理想主義的姿勢の公示が偽善であることを明らかにするためであったという。その際、ことさらに便器を——「黄金色の雨のシャワーの恐怖を見る者に植えつける」、悪趣味の極致を——選んだ「手の込んだいたずら」は、デュシャン一流の「風刺的ユーモアの精神」の発露だったというのだ¹⁹。そういうこともあり得ると私は思う²⁰。

¹⁷ Danto, 2013, p. 28.

¹⁸ デュシャン、北山訳、1995年、288頁

¹⁹ Taylor, p. 208.

²⁰ 三浦俊彦は「プラグマティズム美学の限りなき分岐点」で、リチャード・シュスターマンのプラグマティズム美学に即しながら、《泉》が芸術批評や美学理論に与えた影響を丁寧に整理している。

3 《泉》の質感の役割 ―ダントーを超えて―

2-1 で私は、《泉》がその白さや光沢のゆえにわれわれの目を楽しませるとい
う見方にふれた。そしてダントーに従って私は、《泉》に臨むこのような審美
的態度を、この作品に対する誤解として退けた。

その上で私は、ダントーは問わなかった次の問いを提起したい。《泉》の白
さ、光沢、形態のような質感は、その作品において何らかの役割を果たしてい
るか。果たしているとすれば、どんな役割か。

それは次のような役割を果たしていると思われる。

ここにある人がいて、《泉》を見、その作品の第一の意味として私が述べた
ものを、ダントーや私の視点から言えば「正しく」捉えたでしょう。すなわ
ち、デュシャンはこの作品によって「視覚芸術において作品を芸術にしている
のは、その美しい色や形だという伝統的な考え方はもはや成り立たない」こと
を宣言している、と捉えたでしょう。

だがいずれにせよその人は《泉》を見る。その白さ、光沢、形態が目に入る。
そのときその人は、ある意味では確かに美しいそれらの質感の美しさ愛でる
ことが、この作品の鑑賞にとって無関係であることを頭ではわかっている。
しかし、これまで培ってきた芸術鑑賞の習慣から、その美しさを味わってしま
うかもしれない。けれどもその人は、作品のメッセージを受け取ろうとする限
り、それら質感の美しさを作品とは無関係なものともみなさなければならない。

これを、《泉》を見る者にデュシャンが（あくまでもユーモラスに）課した
試練と見ることを私は提案したい。すなわち、伝統的芸術観の破産という事態
の真の認識に至るためにくぐり抜けなければならない試練である。

視覚芸術において作品を芸術にしているものは、美しい色や形などの網膜的
な性質ではない、ということは、一応知的に理解できても、そのことを人の
芸術的感性全体を巻き込む形でわが物とするのは難しいだろう。これをわが物
とするには、作品の新しい見方を習得しなければならない。《泉》は、白さ、
光沢、形態といった美しい質感を、今ここで跳び越えるべき躰きの石として提
供していると考えられないか。つまりこの作品は、そのような質感を持つこと
で、新しい物の見方を学習する場として自らを差し出しているのではないか。

つまり、《泉》の白さ、光沢、形態がこの作品を見る者にある指令を発して
いると、もし擬人的に語るなら、その指令は「私たちが鑑賞しなさい」ではな
く、「私たちが鑑賞したいという誘惑に打ち克ちなさい」なのだ。

(第2節で私は《泉》の意味として、第一に、芸術作品を芸術作品にしているのは何かについての哲学的メッセージを伝えることを、第二に、オリジナルとレプリカの区別を攪乱することを挙げた。ここで《泉》の白さ、光沢、形態の役割として述べていることは、第一の意味にのみ関わる。)

以上のことを確認するために、レディメイドとして提示する対象を選ぶ際の基準についてデュシャンが語っているところを見てみよう。1961年のシンポジウムにおける講演で、彼は次のように言う。

私がどうしてもはっきりさせておきたい点があるが、それはこれら<レディ・メイド>の選択が何かしらの美的楽しみには決して左右されなかったということだ。この選択は、視覚的無関心の反応に、それと同時に良い趣味にせよ悪い趣味にせよ趣味の完全な欠如……実際は完璧な無感覚状態での反応に基づいていた(デュシャン、北山訳、1995年、287-288頁)。

また1966年のインタビューにおいて、レディメイドの選択では何が決め手となったのか、という質問に対し、デュシャンは次のように答える。

それはものによります。一般には、《外見》^{ルック}に惑わされないようにしなければなりません。あるオブジェを選ぶというのは、たいへんむずかしい。半月後にそれを好きなままにいるか、それとも嫌いになっているかわかりませんからね。美的な感動を何にも受けたくないような無関心の境地に達しなければなりません。レディ・メイドの選択は常に視覚的な無関心、そしてそれと同時に好悪をとわずあらゆる趣味の欠如に基づいています(デュシャン、岩佐・小林訳、93-94頁)。

ここで「美的楽しみには決して左右されなかった」と言われ、「視覚的無関心」、「完璧な無感覚の状態」、「美的な感動を何も受けたくないような無関心の境地」、「あらゆる趣味の欠如」と言われていることから、デュシャンはレディメイドとして提示する対象を選ぶ際、その対象が何らかの美しい性質を持つかどうかを全く考慮しなかったと受け取られるかもしれない。もしそうなら、《泉》の白さ、光沢、形態はある役割を果たしているという私の主張は、デュシャン

のこれらの発言によって覆されることになる。

だが注意しなければならないのは、デュシャンにとって、既製品なら何でもレディメイドとして提示できたわけではなく、むしろ対象を注意深く選んだという点だ。適切な選択ができるように、「無関心の境地に達しなければならない」というのだ。

そこで、レディメイドの選択が「美的楽しみには決して左右されなかった」とは、その美的楽しさの生産を目的として対象を選びはしなかった、という意味に解することができる。また「視覚的無関心」とは、そのような美的楽しさを求める心を遮断した状態、という意味に、また「趣味」とは、美的楽しさの追求における審美的判断に関わるもの²¹、という意味に解し得る。

上で引いたデュシャンの発言は、このように解するなら、《泉》の意味についてのダントーや私の解釈と矛盾しない。つまり、《泉》の便器を選ぶ際に、デュシャンは「視覚的無関心」——美的楽しさをそれ自体として求める心を遮断した状態——の反応に基づいていたと考えることができる。だがこれは、デュシャンが便器の白さ、光沢、形態の美を全く度外視していたということではなく、そうした網膜的な美しさが最終的には眼目にはならないような——むしろ槍玉に上げられるような——作品の生成をめざして、ことさら効果的な対象を（そしてこの対象が置かれるべき適切な向きを）探索していたということだ。さらに言えば、デュシャンは、美的楽しみの追求とは異なる自らの芸術観（そしてこれと結びついた新たな芸術的感性）を駆使してある対象を選択し、これを提示することによって、そのような観方や感性を観衆の間に切り拓こうとした。私はそう考える。

結語

ダントーが言うように、《泉》は哲学的な作品である。その芸術作品としての意味が、その哲学的メッセージ（芸術作品を芸術作品にしているのは、実は作品の美しい色や形などではないことを宣告し、芸術とは何かを考えるよう促す）のうちにあるからだ。

しかし哲学的メッセージは言葉でも言い表し得る。ではわれわれは、デュシャンは便器を芸術作品として提示した、という報告だけ読み、そのメッセー

²¹ 趣味についてはサヌイユ、北山訳、275 頁を参照。

ジを汲みさえすれば、作品の「鑑賞」は完了したのか。《泉》のレプリカを見に美術館へ行くことに特に意味はないのか。

私はそうは思わない。第3節で論じたように、(レプリカであれ)《泉》を見ることは、デュシャンの哲学的メッセージを真にわが物にするための、目と心の訓練という意味を持ち得るからだ。

デュシャンが「リチャード・マット事件」を引き起こしてから一世紀が過ぎた²²。《泉》は当初持っていたメッセージをなおもわれわれに発し続けているのか、もはやそうではないのか。もはやそうではないとしてその理由は、当時は革命的であったかもしれないデュシャンの芸術哲学的メッセージが今では常識と化したからか(それならばデュシャンの勝利である)。それともそのメッセージは、それなりに理解はできるが所詮は一面的な、その時代の芸術思想に過ぎないとして、もはや真剣には受け取られなくなったからか。この問いにどう答えるかは、各自がアートの現状をどう認識し、これにどう関わるかの問題と不可分だろう(そしてダントーに従えば、アートの現在の動向がいかなるものであるのかは、芸術史の発展の過程を通じて将来明らかになるだろう²³)。

私自身は、その作品が突き付ける、芸術を芸術にしているものについて問いを、いまだに現在の問題としか思えずにいる。

²² デュシャン受容の歴史、特に戦後のアメリカにおける歴史については平芳、2016年を参照。

²³ Danto, 1964, pp. 582-584, 1992, pp. 40-43. なお、上掲の論文で三浦俊彦は、《泉》を「二〇世紀最高峰の高級芸術作品(97頁)」とみなすが、その際、デュシャン(やジョン・ケージ)の芸術について、「一般鑑賞者」にはついていけないものだという認識を述べる。「大衆はもはやお手上げである(同書、96頁)」。彼らの作品が発表されて暫くはそうだっただろう。だが、時が経つにつれ、われわれの感性がデュシャンやケージに馴染みを覚えてきたように思われる。「ポップ・カルチャー」が「ハイ・アート」の諸要素を自由に取り込むことも珍しくなくなった。芸術の受容に関し、エリートと大衆という区別が今日どこまで有効かについては慎重に検討したい。

参考文献

- Danto, Arthur C., 1964, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, Oct. 15, pp. 571-584.
- , 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press. [2017 年、『ありふれたものの変容 芸術の哲学』、松尾大訳、慶応義塾大学出版会。]
- , 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press.
- , 1992, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post - Historical Perspective*, University of California Press.
- , 2009, *ANDY WARHOL*, Yale University Press.
- , 2013, *What Art Is*, Yale University Press.
- Dickie, George, 1974, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press.
- Duchamp (unsigned), 1917, "The Richard Mutt Case", *The Blind Man*, Vol. 2, p. 5.
- Norton, Louise, 1917, "Buddha of the Bathroom", *The Blind Man*, Vol. 2, pp. 5-6.
- Schwarz, Arturo, 1977, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions.
- The Society of Independent Artists, 1917, Forward to the Catalogue of the First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists, N. Y.
- Taylor, Michael R., 2004, "Blind Man's Bluff: Duchamp, Stieglitz, and the Fountain Scandal Revisited", *Mirrorical Returns: Marcel Duchamp and the 20th Century Art*, exhibition catalogue, p. 206-213. [M・R・テイラー、2004 年、「ブラインド・マンの虚勢：デュシャン、ステイーグリッツ、《泉》をめぐるスキャンダル再考（抄）」、橋本梓訳、展覧会図録『Mirrorical Returns：マルセル・デュシャンと 20 世紀美術』、平芳幸浩編、朝日新聞社、12-23 頁。]
- Wood, Beatrice, edited by Smith, Lindsay, 1985, *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, Chronicle Books.
- C・トムキンズ、2003 年、『マルセル・デュシャン』、木下哲夫訳、みすず書房。[Tomkins, Calvin, 1996, *DUCHAMP: A Biography*, Henry Holt and Company.]
- 平芳幸浩、2016 年、『マルセル・デュシャンとアメリカ 戦後アメリカ美術の進展とデュシャン受容の変遷』、ナカニシヤ出版。
- マルセル・デュシャン、1995 年、『マルセル・デュシャン全著作』、M・サスイユ編、北山研二訳、未知谷。[Duchamp, Marcel, 1975, *DUCHAMP DU SIGNE, Ecrits*, edited by Sanouillet, Michel, Flammarion.]
- , 2009 年、『マルセル・デュシャン書簡集』、F・M・ナウマン & H・オバルク編、北山研二訳、白水社。[—, 2000, *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of*

Marcel Duchamp, edited by Naumann, Francis M. and Obalk, Hector, Ludion Press.]

- 一、P・カバンヌ聞き手、1999 年、『デュシャンは語る』、岩佐鉄男・小林康夫訳、ちくま学芸文庫。〔一、Cabanne, Pierre, 1967, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond.]
- 一、G・シャルボニエ聞き手、1997 年、『デュシャンとの対話』、北山研二訳、みすず書房。〔一、Charbonnier, Georges, 1961, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, INA.] 1960 年から 1961 年に、フランス国营放送局が放送したもの。録音テープは、フランス国立視聴覚研究所（I N A）に保管されている。
- 三浦俊彦、2015 年、「プラグマティズム美学の限りなき分岐点」、『現代思想』Vol. 43-11、94-106 頁。

附記 本稿は、2013 年度に東北大学大学院文学研究科において学位を授与された修士論文を改訂したものである。

A Philosophical Consideration of Duchamp's *Fountain*: With and Beyond Danto

Sachiko SHOUJI

In this paper, I discuss philosophically Marcel Duchamp's *Fountain*, an artwork in the form of a porcelain urinal. After giving basic facts about the scandalous, epoch-making piece of conceptual art (submitted for the exhibition of the Society of Independent Artists in New York and rejected by the committee in 1917), I specified two "meanings" that the work seems to convey. One meaning, pointed out by Arthur Danto, is that what makes an object an artwork is not its aesthetically appealing qualities, such as its beautiful color or shape. As Danto argues, this fact becomes clear if we consider that *Fountain* is an artwork, though an actual urinal that physically resembles it is not. (Some have regarded *Fountain* as an artwork because of its color and shape, but this is a mistaken assessment, in my view.) Another connotation of *Fountain* is the blurring of the distinction between the original and its copies. Regarding the first meaning, I raised a question never asked by Danto: Are any roles played by the color and shape of the urinal in this work? I answered yes. The audience may understand Duchamp's philosophical message as to what makes art art but still be tempted to appreciate those beautiful qualities out of habit. Duchamp is tricking us. This interpretation may seem inconsistent with his remark to the effect that he was aesthetically disinterested when choosing items for his "readymades." However, his disinterest does not necessarily mean that he did not care at all about the qualities of the "readymade" objects; rather, it may mean that he carefully chose objects so as to present a new sensibility in which traditional appreciation for beautiful qualities was not the point.